

## ПОЛША

„PAMIĘNIK LITERACKI“, 1975, кн. 1, 2

Кн. I на литературоведското списание „Паментник литеракки“ помества портрет на Казимеж Вика, литературовед, критик и есеист, професор от Ягелонския университет в Краков, основател на Института за литературни изследвания при ПАН, един от редакторите на „Паментник литеракки“, забележителна личност в съвременната полска култура, починал през януари тази година. Със смъртта на Вика полската култура загуби един от най-оригиналните и най-способните си изследователи и творци.

Първият раздел „Студии и статии“ е посветен на проблемите на романа. Студията на Ана Мартушевска е озаглавена „Времето и пространството в съвременния полски роман на зрелия реализъм“. В началото на своето изследване авторката изтъква, че, общо взето, проучванията на проблемите на времето в литературната творба и представеното в нея пространство се правят поотделно. Тя смята обаче, че за да се постигнат по-добри резултати, те трябва да бъдат анализирани паралелно. Същото становище поддържа и Михаил Бахтин, като въвежда за тази цел и понятието „хронотоп“. Това понятие сигнализира за неразделността на времето и пространството в романа от неговото създаване до днес.

В полския роман от времето на позитивизма (период на реализъм в полската литература) съществува и се хвърля на очи промяната на пространствената дистанция и се застъпват различен тип перспективи. Във въспителните части на позитивистичните романи много често панорамата на представения свят е показана от позицията на предполагаем наблюдател, който се носи сякаш с птичи криле и вижда всичко отгоре. Но постепенно, като че ли в зависимост от промяната в насоката на филмовата камера или на доближаването на разказвача към предмета на разказа настъпва стесняване на образа и ние виждаме от все по-късо разстояние все по-малък отрязък от представения свят, но затова пък много по-подробно. Това доближаване е свързано и със заемането на различни позиции по отношение на героя: наблюдаването му отвън, отвътре, „гледането заедно с него“, „със собствените му очи“ и т. н. Но последният похват — „наблюдаването заедно с героя“ — е все още

доста рядък в полския роман на зрелия реализъм.

Разстоянието във времето в тези романи също не е постоянно. Най-често е голямо, тъй като разказвачът не описва събитията в момента, когато се извършват, а след тяхното завършване. В началото на романа, веднага след общото представяне на картината на изобразявания свят, авторът най-често преминава към представяне на героите. Разказвачът осведомява обикновено в съкратен вид за целия им жизнен път в кондензирано време по отношение на времето на главното действие. Потрайна точка за определяне на дистанция във времето се оказва едва времето, в което се развива действието. Времето на разказа е по-късно, т. е. разказвачът разказва събитията след като те са приключили, при което периодът между събитията и разказа за тях, воден в трето лице, е обикновено неопределен. В позитивистичните романи разказвачът най-често наблюдава своите герои и представения свят „зад гърба им“ или като стои до героя, с което до известна степен ограничава своето знание до пространственото положение и положението във времето на самия герой. Различните гледни точки на разказвача, прецизирани толкова добре, както изтъква авторката, от Борис Успенски (в неговата „Поетика на композицията, структура на художествения текст и типология на композиционната форма“. М., 1970), трябва да бъдат разграничени. Успенски изброява следните: на оценката, на фразеологията, на пространствено-временната характеристика и най-после на психологията. При задачите, които си поставя Мартушевска, тя смята, че е достатъчно да се подчертае, че пространствено-временната гледна точка не се покрива с останалите и че в позитивистичния роман тя постепенно се изменя. В този роман има доста голям брой сигнали, които определят ориентирването във времето и пространството. Често срещаме думите „след това“, „по-късно“, „в това време“, „до него“, „по-горе“ и т. н. Понякога позитивистичният роман въвежда време, което се отнася до автентично историческо време, като се посочват дати или се разказват спомени за събития, известни от историята. Важна роля в този роман играе и извикването на автентичното пространство чрез употреба на географски наименования и описания на конкретни местности. Автентичната топономастика оформя в позитивистичните романи не само своеобразния тип на пространството, но създава функциони-

рашото в него време. Това е сегашно време в най-широкото значение на тази дума. Неговото траене обхваща всички времена, които функционират в литературната творба. То проявява стремеж да обхване както времето на изобразения свят, така и времето на разказа, а дори и времето на иманентно съдържащо се в творбата читател. Затова можем да го наречем „сегашно време с дълго траене“ или „съвременност“. По-нататък авторката разглежда проблема за ролята на времето и пространството при създаване образите на героите и в заключение изтъква, че в полския роман на зрелия реализъм функциите на времето и пространството са богати и многообразни.

Същата рубрика ни поднася и студите „Приказни елементи в семейния роман между двете войни“ от Кристина Яковска. „Творчеството на Хоромански (полски романист от преди последната война, б. м.) и междувоенния психологизъм“ и „Неепическите романи на Талуш Конвицки“ (съвременен полски писател — б. м.) от Ян Вали.

В следващия дял „Въпроси на художествения език“ заслужават особено внимание изследванията на Ана Вежбицка „Търсене на традицията. Семантичните идеи на Лайбниц“ и на Марян Плахеcki, който разглежда проблемите на метафората във връзка със светогледа на автора и конструкцията на романа, като илюстрира разсъжденията си с материал, почерпан от полската литература.

Рубриката „Преводи“ в този брой е посветена на проблеми на граматиката на текста. Разгледани са въпроси на генеративната поезика, на анализа на текстовете с помощта на семантични речници, въпроси на текстовата стилистика и граматика и др.

В „Хроника“ се съобщава за състоялата се във Варшава конференция, на която са разглеждани проблеми, засягащи структурата на текста и семантиката на езика.

Кн. 2 от същото списание започва със студията на Чеслав Хернас „Мястото на изследванията на литературния фолклор“. Авторът се опитва да даде по-точна дефиниция на думата „фолк“, тъй като градското население често бива изключвано от това понятие. Терминът „фолклор“, употребен за пръв път от Уилям Томпс (William Thoms) в 1846 г., е бил в онази „митотворческа“ епоха по-скоро опозиция, противопоставяне, отколкото разбирание за фолклора като част от общата култура. Но по-късно благодарение на направените изследвания започва да се очертава друг модел на фолклора, различен от романтичния. Романтиците искали да намерят чисто народното творчество, непримесено от никакви външни влияния. Но скоро това се оказало невъзможно и големият полски учен Оскар Колберг във фундаменталния си труд „Селският народ“ не е могъл да запази селския фолклор без външни заемки и зависимости, свързани с шляхтичко-помещическата и градската цивилизация. Днес е съвсем ясно, че съ-

бираният литературен фолклор на селото представлява в същност едно цяло, съставено от отделни по-дълбоки и по-плитки пластове. Но не всички фолклористи признават правото да се изследват и по-плитките пластове, хронологически по-нови. Според автора фактът, че такива селяни, каквито е търсил фолклористът от XIX в., са все по-малко, съвсем не означава, че селският народ вече не съществува и че не съществуват субкултури, различни от официалния културен образец. И не е необходимо да се търсят тези субкултури само в някакво затънтено село. Те могат да бъдат изследвани и в работническата среда на един пристанищен град като Щетин. Трябва да се признае за правилно мнението, изказано неотдавна на световния конгрес на фолклористите в Хелзинки: „Щом като информаторите не повтарят по-раншните текстове от миналото, трябва да се записва това, което понастоящем те ни предават.“

Първият дял, който съдържа изследвания и статии, ни поднася студията на Анджей Чийенски „Критерии за оценка на мемоарната проза“. Авторът изтъква в началото, че в Полша излизат от печат около 300 мемоарни книги годишно. В Народна Полша бяха уредени около 550 конкурса за дневници и мемоари, което в резултат даде около 275 хиляди мемоари, представени за конкурс. Ето защо въпросът за критериите при оценката на този вид литература е много актуален.

Чийенски изрично подчертава, че мемоарна и художествена литература са понятия, които не се покриват, въпреки че имат много общи черти. Мемоарите са литературен жанр с подчертан исторически характер. Затова те са обект на изследване не само от литературоведи но и от историци, психолози и социолози. Историците ги третират като т. нар. „косвен извор“ и за тях най-важен е критерият на достоверността и богатството на битовите подробности, което отсъствува от другите извори. Когато литературоведите пишат за мемоарна литература, те естествено подчертават нейните литературни качества: епическа перспектива, образност на разказа, умение да се създават портретни скици, свежестта на анекдотите, сръчността да се борави с детайлите, богатство на фразеологията и т. н. Особено отношение към мемоарите имат и тези изследователи, които се занимават с проучване на културния живот в дадена епоха.

Към мемоарната литература много често се прилага тематичен критерий. Често се смята, че темата на спомените автоматически решава и въпроса за тяхната стойност, което е напълно погрешно. Също така мемоарите понякога се оценяват с оглед на това, кой е техният автор. И този критерий често е погрешен, защото един голям политик или пълководец може да се окаже много слаб мемоарист. Тези критерии могат да бъдат наречени „външни“, защото не вземат пред вид самия текст. „Вътрешните“ критерии, които се опират на текста, са следните: психологи-

чен, който търси на първо място, как са предалени психическите състояния на автора, критерий на искреността на автора, критерий на литературната стойност. И тук интересен е фактът, че прекалено подробното описание, което в художествената литература често се посочва като недостатък, в мемоарите може да бъде предимство. Освен това добре написани мемоари са тези, които създават най-добра възможност за проникване в интересната личност на техния автор.

В третата студия, поместена в същия дял, „Миналото и сегашното на „поетическото изкуство“ от Гражина Шимчик, е направен интересен преглед на декларацията на самите творци за тяхното „Лар поетик“. Прегледът започва от Хораций, съпоставя най-интересните изповеди на „поетическото верую“ на редица европейски поети и стига чак до наши дни.

Рубриката „Преводи“, озаглавена „Между романа и филма“, помества три студии на чуждестранни учени: „Разказът, светът и киното“, „Романът и киното: случаят с Роб-Грийе“ и „Границите на романа и границите на филма“.

„MIESIECZNIK LITERACKI“ 1975., кн. 7

Рубриката „Литература, изкуство, култура“, която винаги съдържа актуални дискусии, този път публикува разговор за сюрреализма, проведен в редакцията на списанието по случай 50-годишнината от появата на „Манифеста“ на вождя на френските сюрреалисти Андре Бретон. Редакцията е поканила за този разговор и двама френски учени — професора от Сорбоната Мишел Декоден и д-р Клод Жан, дошли във Варшава за специална сесия, на която са разгледани въпроси, свързани с това литературно течение.

Редакторката и писателка Ана Буковска подчертава в уводните думи, че сюрреализмът като движение вече принадлежи на миналото, но като литературен и художествен опит е все още жив. Буковска припомня, че Бретон в своя II манифест на сюрреализма е заявил, че за историческа цел на това течение смята „предизвикването на кризата на съзнанието“, освобождението на мисълта и въображението. Това е била впрочем целта на цялото авангардно изкуство. Но мястото на сюрреализма сред другите авангардни течения е било специфично. Буковска помоли събралите се полски и френски учени, участвували в семинара, да се изкажат тъкмо по този въпрос.

Първ се изказва Войцех Жукровски. Той изтъква, че за една адекватна характеристика на сюрреализма е необходимо да се реши проблемът, дали терминът „сюрреализъм“ може да бъде употребяван в широк смисъл и да означава и тези близки му литературни течения, които например в Полша и Югославия не се появяват като организирано движение. За чешката и хърватската литература този проблем не съществува, защото там са същес-

твували литературни групи тъкмо с това наименование и те са поддържали тесни връзки с водачите на френския сюрреализъм. Според Жукровски център на разговора трябва да стане съпоставката на двете противоположни мнения. Критикът и литературовед Анджей Лам смята, че полският авангард независимо от конструктивистичния характер на главното му течение е в същност сюрреалистичен. Здзислав Рилко застъпва по-тясно разбиране за сюрреализма, ограничено до Франция и споменатите две славянски страни. Самият Жукровски застъпва последното мнение, като се опира върху собствените си проучвания между другото и на испанския авангард.

Според проф. Декоден излизно се усложнява въпросът, когато се търси сюрреализъм навсякъде, докато манифестът на френската група от Централното бюро за сюрреалистични изследвания, публикуван в края на 1924 г., ясно определя идеята му платформата. Днес смятат и Аполинер за сюрреалист, но това е погрешно.

В отговор на това Лам заявява, че според него не бива да се съди дали един поет е сюрреалист, като се ръководим само от личното съзнание на твореца и идеите му декларации. Според Лам извън прокламираните принципи от самите създатели на сюрреализма трябва да се търсят по-обективни определения. Този термин означава известен тип въображение, което се ръководи от други принципи, различни от емпиричното правдоподобие и приказната символика. Сюрреализмът използва спонтанната символика на подсъзнанието с цел да провокира естетически, етични и социални ефекти. Явления, принадлежащи към така разбираната феноменология на въображението, са имали място и в полския авангард. „Не виждам никакво основание — заявява Лам — да се лишаваме от правото да откриваме например у Виткаци (Станислав Виткевич, б. м.) черти на сюрреалистично въображение само затова, че той не е бил свързан със сюрреалистичното движение.“ Авангардизъм е наименование на известно отношение и становище, сюрреализмът означава тип въображение, който можем да признаем за характерен за XX в. и който е авангардно продължение на романтизма.

Според Жукровски 50-годишнината на манифеста на Бретон трябва да бъде сигнал за преоценка на постиженията на сюрреализма. Той смята, че едва сега ще стане напълно ясно, че Елюар е бил най-големият поет на това течение.

Буковска цитира мненията на полския поет Адам Важиш, че сюрреализмът се е развил в страни като Франция, където романтизмът не е изчерпил своите възможности.

В отговор д-р Жан подчертава, че сюрреалистите не изхождали от романтизма, а от символизма и едва по-късно са открили своята връзка с романтизма. З. Рилко припомня, че Бретон признава в своя манифест, че дори Данте и Шекспир биха могли да минат за

сюрреалисти, а, както знаем, тъкмо тях романтиците смятали за свои прекурсори. Жукровски добавя още, че без сюрреалистичната живопис, без Макс Ернст и Салвадор Дали поезията на сюрреалистите нямало да стане такава, каквато е. Според Деконд тъкмо в живописата може да се открие истински международен характер на сюрреализма. Сюрреализмът трябва да се изучава едновременно в двете области — литературата и живописата. Той трябва да се изучава с методите на съвременната компаративистика.

Кн. 7 на списанието помества и интересна студия на Рох Сулима, озаглавена „Документ и литература“. В съвременното литературознание — пише авторът — се правят важни разграничения. Говори се за „художествена литература“, „литература на факта“, „литература на интелектуалния експеримент“, „литература на непосредствения опит“, „високохудожествена литература“ и т. н. Тези разграничения се базират на опозицията „преработка“ — „липса на преработка“. В същност и предаването на документа в „литературата на факта“ е също „преработване“. Перифразират Леви Строс, може да се каже, че едва изказване, построено от факти и въз основа на документи, притежава значение, а не самите факти. Трудът на писателя се състои в активизиране или неутрализиране на потенциалните съдържания, включени в документа. Един конкретен факт става център, който „облъчва“ и въвежда йерархия в останалите части от текста. Бидейки факт от обществена динамика, документът притежава сила да премахва стереотипите, той е „открит“, несистематизиран. Несистематизиран означава тук липса на структурализация, ориентирана към изпълняване на естетическа функция, което съвсем не означава, че такава функция не може да му бъде приписана.

Друга интересна студия, публикувана в същия брой, е от Богдан Хелстовски и е посветена на проблема за времето в историческите романи на двама съвременни полски писатели.

„TWORCZOŚĆ“, 1975, кн. 5

Между поместените в кн. 5 студии трябва да споменем и „Стратегията на разказвача и консуматора в експресионистичния роман“ от Северина Вислук. В тази студия е дадена интересна и доста пълна дефиниция на експресионизма. Според авторката взаимните отношения между разказвач и читател са основен проблем за експресионистичния роман. Неговото разрешаване дава възможност да се изяснят и редица други елементи на структурата на романа. В класическия роман разказвачът с всички усилия се старае да внуши на читателя, че представеният свят е автономен, да се скрие зад него, да заличи следите от своето присъствие в езика. „Прозрачният“ разказ трябва да придава на разказа привидна обективност и да маскира субективизма на разказвача. Нещо повече, да маскира процеса на общуване

с читателя, създавайки илюзията, че представеният свят стига при консуматора без посредничество на разказвача. При това положение ролята на читателя, проектиран в творбата, е била много скромна. При експресионистичния роман положението се променя коренно. Читателят от пасивен се превръща в партньор на разказвача и присъствува във всички „етажи“ на текста: и като адресат на разказа, и като консуматор на цялата творба. Процесът на общуване става ясен и играе основна роля, докато представеният свят загубва предишното си значение. Разказвачът застава на страната на оригиналното творчество, срещу стандартността и унификацията. Вижда деhumanизирането на човека и иска да му се противопостави, като издига на пръв план значението на духовния елемент. Той има съзнание за мисията си. Уверен е, че взема дума от името на човечеството и е солидарен с неоправданите. Всичко това се проявява в емоционалното му отъждествяване с колектива. В напрегнатите моменти често се появява формата „ние“, която тук не означава приятелска близост на разказвача със слушателя, а неразривна връзка със страдащите маси. Разказвачът вижда лицето на съдбата, познава тайните на битието и показва хора, които се лутат и минават през училището на живота, без да го разбират. Той чувства своята творческа мощ и своето превъзходство над читателя и емоционално му въздейства. Той никога не забравя за него и често се обръща непосредствено към читателя. Читателят е третиран като партньор в разговора. Главни герои тук са в същност разказвачът и читателят, а не представеният свят.

В. См.-П.

## САЩ

„NOVEL“, Провидънс, 1975, кн. 1

Американското литературно списание „Новъл“ е издание на университета „Браун“ в Провидънс и излиза три пъти годишно. Негов главен редактор е проф. Едуард Браун. В списанието се отпечатват статии върху проблеми на световната литература, а също така и критически обзори и рецензии на новоизлезли художествени творби и литературоведски изследвания. Прави впечатление, че в разширения състав на неговата редколегия влизат редица известни западноевропейски писатели и критици, като например Паул Шалюк, Петер Демец, Мишел Бютор, Пол дьо Ман и др. Както със списъка на своите сътрудници, така и с грижливия подбор на публикуваните материали и широкия си тематичен обхват това списание оправдава до голяма степен подзаглавие си, което гласи „Форум за художествено творчество“.

В кн. I за 1975 г. на списанието е поместена статията на Нанси Дворски — „Хаджи Мурад“ на Толстой“, в която се прави твърде интересен анализ на тази забележителна творба от късния творчески период на великия руски писател.

Когато е работил над „Война и мир“ — от 1865 до 1869 г., отбелязва в началото на своята статия авторката, Толстой притежава вече една свършена разказна техника, която е отразявала неговия мироглед много по-убедително и по-сполучливо от онези теоретични творби, в които той е искал да го аргументира. Характерни за тази нова техника на повествованието, която би могла да бъде наречена „кинескопическа“, са редуването на кратки сцени с различно място на действието, станали по различно време и с различни действащи лица. В тези бързо сменящи се сцени и епизоди позицията на разказвача спрямо обекта на пресъздаване се мени; при тях няма никаква явно забележима сюжетна координация, но все пак безспорно са в някаква връзка помежду си и съчетани имат характера на епическа панорама. Когато четем произведения на Толстой, написани според концепциите на тази повествователна техника, пише Н. Дворски, у нас възниква убеждението, че пресъздадените от автора случайни и необвързани в причинно-следствена зависимост случки са взаимосвързани в общия процес на изменение и развитие на живота. Според възгледите на Толстой отделният човек може да действа до голяма степен свободно, съобразно проявите на волята и характера си, но сумирани неговите постъпки, както и действията на всички окръжаващи го изглеждат предопределени, а затова и непредотвратими. Големият руски писател никога не разкрива пред своите герои перспектива за избягване или промяна на съдбовната повеля, изтъква авторката на статията. Със средствата на сатирата той често се опитва да злепостави онези, които, облечени в някаква власт, смятат, че от техните решения може да зависи хода на общественото развитие. Но погрешно би било да се счита, че Толстой поставя като централна тема в своето творчество борбата между волята на отделния човек и мистериозната сила на съдбата; той определено стои зад Омировата теза, според която човек узнава за това, което е било определено да стане по това, което е станало. Оттук произлиза и онзи ярко изразен стремеж да се разкрива последователността на събитията като доказателство за тяхната съгласуваност, осъществявана от неведома сила. Особено показателен за тази важна философска концепция на Толстой, изтъква Н. Дворски, е големият му роман „Война и мир“.

Споменатата „кинескопическа“ повествователна техника е особено характерна за късните творби на писателя, се отбелязва по-нататък в статията. Ярък пример в това отношение е повестта „Хаджи Мурад“, която Толстой завършва през 1904 г. В тази творба намират

израз някои негови забележителни критически идеи — плод на последните му размисли върху живота. В „Хаджи Мурад“ Толстой засяга някои теми, които са били от особено значение за него през целия му творчески път. Така например в тази повест отново централно място заемат мотиви като тези за покваряващото действие на упражняваната власт, за красотата и благородството на незасегнатата от принудата към йерархическо раболепие и неоклована във веригите на конвенционални забрани човешка душа, а авторите идеи за същността на културата и ролята на изкуството за моралното извисяване на човечеството, изразени в нея, са далеч поубедителни, отколкото в известните му теоретически съчинения. В „Хаджи Мурад“, пише по-нататък в статията си Н. Дворски, Толстой използва повествователната техника на „Война и мир“, за да пресъздаде вихъра на разрушението, което изглежда на пръв поглед съвсем случайно, тъй като се дължи на действия, независими от волята и намерението. Представата за ирационалност на действията, пресъздадени в повестта, възниква неминуемо при споменаване на обстоятелствата, които обуславят нападението върху татарския аул — причина и следствие тук се намират в степен на крайна несъотнесеност. Авторката на статията открива известен паралелизъм на някои важни идеи в повестта и романа „Война и мир“. В споменатия роман Толстой отправя стрелите на своята сатира срещу Наполеон, изтъква тя, защото според него френският император е бил убеден в това, че със заповедите си направлява хода на сражението, тоест поради един факт на неуместно самонадигчане, което за руския писател е светотатство, опит за оспорване на предопределения развой на едно важно историческо събитие като Бородинската битка. В повестта „Хаджи Мурад“ причина за авторовото негодувание е подобно „светотатство“ отношение на хората, имащи власт, спрямо самотнатата култура на една етническа общност в пограничен на империята район. Трябва да се отбележи обаче, пише Н. Дворски, че обектът на изображение в повестта е несравнимо по-ограничен от този във „Война и мир“. Въпреки това чрез средствата на една извършено сполучлива символика Толстой е успял да загатне и в своята повест за нещо изключително важно и постигнатото е напълно сравнимо с внушителната широкоформатна панорама и идейното излъчване на романа. На два пъти в повестта Толстой е фокусирал изображението върху картината на разорана нива и прекъснен от плуга магарешки трън. Според авторката на статията този мотив символично загатва за стремежа да бъде подчинено всичко на спекулативните цели на едно общество и е една аллюзия за кръстоносния поход в името на християнската цивилизация, предприет от руското самодържавие срещу татарите — основно тематично ядро в повестта. Идеятният замисъл в „Хаджи Мурад“, пише Н. Дворски, съчетава

умело някои важни политически и религиозни намерения на автора. Действието в тази забележителна творба обхваща както сферата на политическата експанзия на Русия, така и тази на религиозното мисионерство, което цели да разруши една етническа общност, заклеямена като езическа. Разбира се, интересът на Толстой към един епизод от военната история не е самоцелен, изтъква Н. Дворски, и в „Хаджи Мурад“, както и в редица други свои произведения, той поставя на преден план проблематиката, свързана с морала на тези, които упражняват някаква власт. Във връзка с тази проблематика авторката на статията анализира образа на Шамил, който според нея е съпоставим с този на руския цар Николай по отношение на концентрацията на динамично напрежение в координатната схема, очертана от факторите „власт“ и „морално оправдание“. Властникът Шамил, пред вид на показаните в творбата негови действия, пише Н. Дворски, би трябвало да изглежда поне толкова противен, колкото и деспотичния руски цар. Шамил замисля злодеяние, и то не над анонимни жертви, както царят, а в присъствието на нещастния син на Хаджи Мурад, т. е. при него липсва смекчаващото обстоятелство на дистанцията. Освен това той наказва една напълно невинна жертва в името на лична амбиция, докато царят би могъл да има някакво оправдание за това, че следва великодержавни интереси. Въпреки това обаче Шамил далеч не предизвиква до такава степен негодуването на читателя със своите действия, както цар Николай. Очевидно Толстой е направил всичко необходимо, за да спечели симпатиите на читателите към образа на Имама, поне в началото на повестта. В образа на Шамил Толстой е претворил художествено някои конвенционални представи за благородния дивак. И все пак първоначалната характеристика не контрастира, както впрочем би трябвало да се очаква, със сцените на жестокост, описани по-късно в творбата. В случая Толстой не е целил да покаже някакво несъответствие между благородната осанка на този герой и неговите ужасяващи действия. Ключът към разгадаване на странната противоречивост в образа на Шамил според авторката на статията се крие в намерението на Толстой да даде особено излъчване на образа, което в никакъв случай не е съотносимо с представите за „добро“ или „зло“, а отразява диалектичната връзка между нравствените категории за „правомерност“ и „възвишеност“, така важни за светогледа на великия руски писател. Шамил действа в рамките на една непозната за читателя, но ясно определена нравствена доктрина, наложена му от неговата принадлежност към една самобитна етническа среда. Важно е да се спомене това, пише Н. Дворски, че със своите жестоки намерения и действия Шамил не предизвиква някаква осъдителна реакция у своята невинна жертва — сина на Хаджи Мурад, нещо повече — този невинен младеж дори се възхищава от ужасните за

нас дела или поне не се съмнява в правомерността на „дивашките“ репресивни мерки. Реакцията на читателя по отношение на опита за зверска разправа на Шамил обаче биват предизвикани от осъзнаване на несправедливост и жестокост, т. е. от морални представи, които по всяка вероятност Толстой е сметнал за чужди на суровото езическо общество. Така неговият Шамил е човек, който действа съобразно с моралния кодекс на едно непознато общество и те изглеждат напълно цивилизовани от гледна точка на татарските му сподвижници. За разлика от Шамил, се изтъква по-нататък в статията, цар Николай в съзнанието на читателите трябва да предизвика представата за властник, чиито действия се ръководят от нормите на една християнска цивилизация, която си е поставила за цел да унищожи татарската езическа култура в името на възвишените идеали за добрина, състрадание и любов към ближния. Но на дело цар Николай използва репресивни действия, които по обхват на причиненото нещастие на хората далеч надхвърлят показаното проявление на татарската жестокост. Дали репресивните действия в името на фалшифицирането от деспотичното руско самодържавие християнски идеал и опитите да бъде наложена с огън и меч една корумпирана цивилизация могат да бъдат оправдани, дори тогава, когато са насочени към изкореняването на един суров, изглеждащ дивашки, но по своему красив в своята неподправена инстинктивна същност начин на живот? Това според авторката на статията е бил основният въпрос, който е възбудил Толстой при написването на повестта „Хаджи Мурад“. Разораното поле и прекръщеният трън символизират проблематиката, свързана с експанзията на една цивилизация, която използва лицемерно отдавна разрушените от нея идеали за морална възвишеност и красота. Чрез странната обаятелност на образа на Шамил — едно от най-забележителните художествени постижения в творбата, писателят е дал израз на своята убеденост в аморалната същност на експанзионистичните замисли и действия на руското самодържавие. Трагизмът в повестта според Н. Дворски е значително по-дълбок, отколкото например във „Война и мир“, защото произлиза от утвърдилото се убеждение на писателя, че пропастта, възникнала между цивилизацията и възвишените морални добродетели, е станала гибелна за цялото руско общество. Особено показателно за песимистичния основен тон на творбата, изтъква авторката на статията, е обстоятелството, че в „Хаджи Мурад“ Толстой за първи път в своето творчество показва и руското селячество като жертва на общия морален упадък на едно корумпирано общество. Незадоволен в своите естествени стремежи, отчаян и разгневен, съзнаващ чувството за колективна вина, обикновеният руски селянин в представите на Толстой, изразени в тази негова творба, написана в края на творческия му и житейски път, търси в примирението с

неизбежното, оправдание на своята безропотна подчиненост на упражняваното насилие. Може би само в повестта „Хаджи Мурад“, пише Н. Дворски, селяните на Толстой за първи път сякаш няма на какво да ни научат.

Има обаче един образ в повестта, който убедително показва, че Толстой не е изоставил напълно представата за възвишеност в лоното на песимизма, изтъква авторката на статията. И това според нея е образът на самия Хаджи Мурад. В него се откриват онези типични черти на толстоевска идеализация, които навсякъде свидетелствуват за дълбокохуманистичните намерения на руския писател. Хаджи Мурад е с неспокоен, търсещ дух, ведър и чист в своите помисли, но същевременно той обладава сложен и противоречив дух, който може трудно да бъде разгадан. Симптомите на автора към този образ са явни и очевидно дават основание на някои критици да твърдят, че Толстой е бил възхитен повече от този странен туземец, отколкото от който и да е християнски светец. Подобни предположения цялът същевременно да изразят възникналите в литературната критика съмнения относно ортодоксално християнските убеждения на писателя. Интересно би било да се анализира това, защо именно Хаджи Мурад се е сторил толкова пленителен на Толстой, пише авторката на статията. Според Н. Дворски главният образ в повестта фокусира двете основни теми в творбата: християнският погорм над езичеството и ролята на изкуството като посредник между културата и индивидуалната самореализация. Втората тема е развита изцяло посредством саморефлексия на главния герой. Хаджи Мурад е приемлив като положителен образ само ако се съгласим с тезата на Толстой за разграничаване на понятията „добро“ и „красиво“, отнесени към вътрешния мир и действията на човека. Персоналната характеристика на този образ безпосредно попада в сферата на вътрешни и външни качества и комплекс от действия, определени само с понятието за „красиво“, но не и за „добро“. Животът, който води Хаджи Мурад, е „красив“, защото в него се проявява вътрешно единство между мисъл, намерение и действие, защото има пълна реализация на една цялостна личност. Същевременно показаните в повестта действия на Хаджи Мурад не са „добри“ и всеки обективен читател, пише Н. Дворски, би трябвало да оцени постъпките му като зли, да ги осъди, защото съюзяването му с действащите по варварски начин войсковы части на руския цар в същност е едно предателство. Но, както Шамил е показан в повестта като страховит, дори ужасяващ, но не и отвратителен, така и Хаджи Мурад е възхитителен и пленяващ, без да е в същност добър.

Ако красотата и единството на мисъл и действие биха били единствените компоненти на обаятелната сила на образа на главния герой у повестта на Толстой, то тогава не би имало основание да го изтъкваме над Шамил,

като човек с положителни качества, неподчинен на лишените от смисъл нравствени норми на поквареното руско самодържавие. У Хаджи Мурад има обаче нещо друго, което го извисява далеч над останалите образи в повестта — това е осъзнаването от него роля на изкуството в живота, и то, разбира се, не като някаква абстрактна представа, а като конкретно изживяване, като важен елемент на личния житейски опит.

Върху ролята на изкуството в живота на хората, както е известно, Толстой е писал много, и то почти във всички етапи на своя творчески път. Авторката на статията прави тук сполучлив кратък преглед на основните идеи за изкуството на руския писател, като се спира както на мисли, изразени в отделни художествени творби, така и на отделни пасажии от теоретическите му произведения и с основание твърди, че в стремежа към морално извисяване на човека Толстой винаги е виждал основната цел на художественото творчество. Според Н. Дворски в „Хаджи Мурад“ могат да бъдат открити някои мисли за ролята на изкуството, които не се съдържат в никое друго толстоевско произведение. На анализа на функционалното действие на двете песни, споменати в повестта — песента на майката на Мурад и на „Баладата на Хамзад“, — авторката е отделила значително място в края на своята статия. И двете песни имат голяма въздействена сила върху Хаджи Мурад и му внушават как да постъпва в мигове на най-тежко изпитание. Песента на майката му напомня, че трябва да бъде безстрашен, а „Баладата за Хамзад“ му разкрива това, което винаги е било обект на най-съсредоточен размисъл и загадка за самия Толстой — как човек би могъл да се освободи от страха пред смъртта и как да умре възвишено. Така главният герой на повестта успява да получи от езическото изкуство на своите предци много повече, отколкото неговият създател — великанът на руското художествено слово след многогодишен контакт с всички форми на изкуството на своята християнска цивилизация. През цялата втора половина от своя живот, изтъква авторката на статията, Толстой е следвал една заветна цел — да учи хората на християнски добродетели чрез своето изкуство. Но почти във всяка една от своите творби той е достигал не без огорчение до мисълта, че упражняването от него християнско мисионерство в името на един възвишен и човеколюбив идеал е било безрезультатно. Бавно, но неотклонно у Толстой е възниквало убеждението, че моралните цели, които е поставял пред своето творчество, са непостижими. Изглежда, че когато е работил над своята повест „Хаджи Мурад“, той е бил вече напълно убеден в невъзможността да бъде постигнато някакво ефективно морално въздействие върху обществото с помощта на християнските идеали, претворени в изкуството, отбелязва Н. Дворски. Ето защо тази негова творба внушава представата за признат про-

вал на някои основни нравствено-естетически идеи. В условията на една разкъсана от противоречия цивилизация, като руската в края на миналия век, моралният ефект на изкуството, макар и то да е инспирирано от християнските идеали, остава нищожен. Изкуството може да осъществи очакваното от него положително морално повлияване на човека само в условията на едно хармонично общество. Това според авторката на статията са някои от новите прозрения на великия руски писател в края на неговия живот. Въз основа на тези предположения тя се опитва да обясни защо Толстой в последните си години проявява засилен интерес към политическото развитие, защо подкрепя идеята за отбягване на каквато и да е обществена дейност и явно губи интереса си към художествено творчество. Перспективата за чистото, възвишено изкуство, достъпно за избраници, която откриха мнозина писатели в Европа към края на миналия и в началото на нашия век, не бе изход за Лев Толстой, който не можеше никога да стане само събирач на хубави цветя, тъй като за него и най-красивото изкуство е лишено от смисъл, ако не служи на идеята за „доброто в човека“.

Неоспоримо достойнство на статията на Н. Дворски е умело координираната многоплановост на интерпретацията на повестта „Хаджи Мурад“. Изтъквайки литературно-историческото значение на тази късна творба на Толстой, авторката се е опитала да интерпретира основните идеи и образи в нея с оглед на важни моменти в идейно-творческото развитие у Толстой, обръщайки особено внимание на символичната проекция на повествованието. Макар че редица от изказаните от Н. Дворски мнения за посления етап от творческата дейност на великия руски писател са спорни, приносният характер на нейната статия е несъмнен.

Интерес предизвиква и поместената в същата книжка на списанието статия на Джери Васерман „Думата като обект. Романът „Гаргантюа и Пантагрюел“ на Рабле“. В нея авторът разглежда известното произведение на Рабле във връзка с някои хуманитарни аспекти

на научно-техническата революция от средата на XVII в., а също така и с онези промени в начина на рецепция на художествените творби, които са били причинени след предшествуващото я масовизиране на книгопечатането. В статията се изтъква, че изказаното от Георг Шайнер мнение за споменатата научно-техническа революция, а именно, че с нея започнало „бягството от словото“, едва ли може да се приеме безрезервно, тъй като тъкмо откъм средата на XVI в. започва бурното развитие на романа, един от „най-многословните“ литературни жанрове. И все пак този девиз — „бягство от словото“, — пише Дж. Васерман, е бил актуален по онова време, тъй като след почти вековния опит на книгопечатането е настъпило дълбоко изменение в начина на възприемане на словото. Докато преди това то е било преди всичко чувано и много порядко прочитано от ръкописи, след откритието на Гутенберг словата добили една особена анонимност за читателя, те били лишени от интонация, всеки е можел да ги тълкува, както си знае. През XVIII в. английският писател Стърн е обърнал внимание на особените обстоятелства при рецепцията на една печатна художествена творба, на представите, които възникват в процеса на четенето ѝ у читателя и най-вече на това, доколко тези представи могат да отговорят на авторите. В същност този проблем, който и досега е в центъра на много литературоведски дискусии, според автора на статията е бил поставен за първи път от Рабле още в началото на XVI в. Прочутият роман на френския писател според мнението на Дж. Васерман отразява наред с някои важни социално-критични идеи и осъзнатата представа за гигантизм, възникнала в резултат на присъединяване на хомогенни части и тази на униформеността и повторемостта на печатаното слово. Гигантоманията като елемент в художествената образност на романа на Рабле е анализирана от автора на статията с оглед на едно нововъзникнало светоусещане, свързано с масовото разпространение на печатното слово.

Б. М